

# Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega

*Comicality and devotion: festive laugh in Lope de Vega's hagiographical comedia*

**Natalia Fernández Rodríguez**

Universität Bern  
Institut für Spanische Sprache und Literaturen  
Länggassstrasse 49, 3012 Berna (SUIZA)  
natalia.fernandez@rom.unibe.ch

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.1, 2013, pp. 185-199]

Recibido: 17-02-2013 / Aceptado: 06-03-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.13>

**Resumen.** A partir del corpus de la comedia hagiográfica lopesca, se trata de valorar cómo se compatibilizó la comicidad propia del arte nuevo con el contexto piadoso consustancial a las piezas hagiográficas. Se reflexiona sobre los diferentes sentidos que podía adquirir la risa festiva en un subgénero dramático que aspiraba a mover el auditorio a devoción. En última instancia, se pretende profundizar en las estrategias mediante las cuales las comedias de santos sirvieron, simultáneamente, a un doble propósito, festivo y piadoso.

**Palabras clave.** Lope de Vega, hagiografía, comedia de santos, risa, comicidad, devoción.

**Abstract.** Taking into consideration Lope de Vega's corpus of hagiographical *comedia*, we value how the typical comicality of *arte nuevo* became compatible with that pious sense which was essential to hagiographical plays. We discuss the different roles played by festive laugh in a dramatic subgenre which intended to lead the audience to devotion. The aim of this article is to deepen into the strategies through which *comedias de santos* contributed to a double prospect, festive and pious.

**Keywords.** Lope de Vega, Hagiography, Comedia de Santos, Laugh, Comicality, Devotion.

### RISA, DEVOCIÓN Y ARTE NUEVO

A la altura de 1683, en plena controversia sobre la licitud del teatro, Pedro Fomperosa y Quintana lamentaba los desmanes de las comedias de santos. Más allá de un tratamiento pervertido del sustrato piadoso por parte de los dramaturgos, había otra cosa exigida por la naturaleza misma del arte nuevo: «[...] se introducen los graciosos, haciendo papeles de mentecatos, glotones, bebedores y deshonestos. Esta es la gracia que tienen estas comedias: ¡qué gracias tan ajenas y tan indecentes a la persona y a un hábito religioso! Esto es lo que ríe y lo que aplaude el vulgo, y sin lo que no puede pasar una comedia de un santo»<sup>1</sup>. Al mismo tiempo que se postula la absoluta incompatibilidad de la risa con la devoción, se reconoce que constituye un ingrediente imprescindible de la comedia de santos y garante, en última instancia, de su éxito. Sobre estos dos ejes críticos, de naturaleza esencialmente pragmática, se construirá durante años la reflexión de los moralistas en torno a la cuestión de la comicidad hagiográfica. En 1742, Gaspar Díaz insistía: «se profaniza la santidad con los dichos del bufón y la graciosa. Y si la comedia nada desto tuviera, se tuviera por insulsa»<sup>2</sup>. Y aún en 1814, Simón López vuelve a arremeter contra las exigencias de la dramatización hagiográfica, exigencias que se vinculan de forma bien explícita con la venalidad de la práctica teatral:

¿Qué importa que la vida del santo de que se compone la comedia sea buena, si en la misma narración se mezclan cien cosas malas, si se entremeten sainetes, tonadillas, pullas, equívocos maliciosos para picar el gusto del auditorio y tenerlo entretenido y atraerlo y sacar más cuartos? Porque bien saben los pícaros representantes que si todo fuera devoto y cristiano faltarían presto los concurrentes<sup>3</sup>.

Dentro de los muchos que podrían aducirse, estos tres ejemplos ilustran con claridad que, para los detractores del teatro y guardianes de la moral, la inclusión del elemento cómico en las piezas hagiográficas respondía a una necesidad exclusivamente mercantil —rectora del arte nuevo— que nada tenía que ver con la poesía dramática ni, mucho menos, con la devoción. Que parte de la crítica moderna en torno al género de la comedia de santos insistió en negar la compatibilidad de la risa con el contenido piadoso lo vemos, por ejemplo, en la valoración de Robert R. Morrison: «There are, furthermore, incongruous combinations of saints with devils, kings with lay brothers, scholars with rustics, and allegorical personifications with *graciosos*»<sup>4</sup>. Para él, la presencia de estos *graciosos* es una más de las posibles —y múltiples— *combinaciones incongruentes* que vertebran las piezas hagiográficas<sup>5</sup>.

1. Cotarelo, 1997, p. 265a.

2. Cotarelo, 1997, p. 234a.

3. Cotarelo, 1997, p. 410a.

4. Morrison, 1990, p. 34. Una interpretación positiva de los elementos profanos constitutivos de la comedia de santos la ofrece Dassbach, 1997.

5. Más allá de las críticas de los moralistas en torno a un género que aglutinó la mayor parte de las controversias sobre la licitud del teatro, la crítica moderna influida en primera instancia por Menéndez Pelayo insistió en la falta de unidad y la mezcla amorfa de elementos dispares como rasgos caracterizadores de la comedia de santos. Análisis algunos ejemplos en Fernández Rodríguez, en prensa.

Esa crítica adversa a las comedias de santos, que se ceba las más de las veces en la convivencia de lo sacro con lo profano, olvida la complejidad y ambivalencia intrínsecas a un fenómeno, el teatro sacro, que participa de un doble impulso, religioso y festivo; y que es, fundamentalmente, creación poética.

No podemos dejar de admitir, no obstante, que el estupor de los moralistas ante una mezcla que consideraban perversa en todos los sentidos no era extraño a la historia teatral. Lo cierto es que, en castellano, existía una línea medieval de teatro religioso que excluía por completo la comicidad y que alcanza aún a ejemplos tan tardíos como los incluidos en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, una colección de piezas religiosas tardoquinientistas que testimonia un interesante estadio evolutivo del drama sacro entre la tradición alegórico-medieval y la comedia nueva<sup>6</sup>. Aunque sí aparecen muchas de las combinaciones incongruentes que habría denunciado Morrison, no hay cabida para la risa. La génesis de la comedia hagiográfica de Lope se sitúa precisamente aquí<sup>7</sup>: sus primeras comedias de santos participan de ese sustrato medieval que excluía toda concesión al humor. Así, en *La Vida de San Segundo*, *Los locos por el cielo* o *La gran columna fogosa*, todas compuestas entre 1590 y 1600<sup>8</sup>, no aparecen escenas cómicas. Pero lo cierto es que, si bien hacia 1604-1606 Lope combina por primera vez risa y devoción en una de sus piezas de santos más emblemáticas, *San Isidro, labrador de Madrid*, habrá ejemplos posteriores en los que desaparezca casi por completo el elemento cómico en nombre, a veces, de un marcado acento medievalizante. Es lo que sucede, sin ir más lejos, en *Lo fingido verdadero*, de 1608, *El cardenal de Belén*, de 1612, o, incluso, *La vida de San Pedro Nolasco*, de 1629, última pieza hagiográfica del Fénix. Que en la primera comedia de santos de Lope no se hicieran concesiones a la comicidad entra dentro de lo esperable; pero que en la última tampoco, nos muestra que no podemos limitarnos a valorar el proceso en meros términos de evolución. En el caso del drama sacro, la inevitable tensión entre dos maneras de hacer teatro se sostiene más allá de la definitiva consolidación del arte nuevo, y el corpus hagiográfico de Lope testimonia por sí mismo esa lucha de fuerzas. No les faltaba razón a los moralistas cuando afirmaban que la adopción sistemática del humor en las piezas religiosas nació, en la escena española, con la comedia nueva. Es cierto, además, que la tradición hagiográfica más ortodoxa no daba cabida a la comicidad y que, salvo excepciones ya estudiadas<sup>9</sup>, los contextos humorísticos en las comedias de santos de Lope son creación exclusivamente suya. Pero que la mezcla risa-devoción no viniese sancionada en algún sentido desde las fuentes hagiográficas primarias<sup>10</sup> o desde los antecedentes teatrales más inmediatos no

6. Al interesante manuscrito están dedicados los trabajos de Arata, 1996; Reyes Peña, 2003; Fernández Rodríguez, 2010a y 2012.

7. Y lo digo literalmente, pues su *Vida de San Segundo*, la más temprana de sus piezas hagiográficas, compuesta en 1594, es una de las que se incluyen en el manuscrito citado.

8. Para la cronología de las comedias de Lope sigo a Morley y Bruerton, 1968.

9. Es el caso del fray Junípero de *El serafín humano*, estudiado por Casal, 2005. Sobre los elementos constitutivos de la hagiografía como género literario ver Baños Vallejo, 2003.

10. Como sí sucede, por ejemplo, en el caso de una interesante convergencia temática entre la hagiografía y el arte nuevo, el disfraz varonil. A este aspecto está dedicado mi trabajo «Suele el disfraz varonil

indica necesariamente que no existieran otros focos culturales que justificasen la combinación de lo cómico y lo piadoso más allá del puro pragmatismo mercantil. Al analizar el elemento cómico en las piezas hagiográficas calderonianas, Javier Rubiera recuerda que la comicidad no siempre responde a los mismos presupuestos ni, desde luego, asume las mismas funciones en unos subgéneros dramáticos y en otros<sup>11</sup>. En el caso de la comedia de santos, podríamos decir, al impulso del *arte nuevo*, que convierte la comicidad en ese guiño que todos apreciaban y esperaban, podían unirse, por un lado, la tradición cómica del drama religioso románico<sup>12</sup>, y, por otro, el sustrato folclórico y antropológico que vinculaba naturalmente risa, fiesta y religión. El resultado: una matriz de impulsos en ningún caso contradictorios cuyo sentido último y unitario descansa en un contexto celebrativo que no excluye la devoción.

#### HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA COMICIDAD HAGIOGRÁFICA

Como ya sostuve en otro lugar<sup>13</sup>, la base compositiva de una comedia de santos, a falta de las estrategias proporcionadas por la expresión alegórica, residía en «naturalizar la trascendencia en una acción aparentemente cotidiana». El arte nuevo aportaba tipos y temas y el sustrato hagiográfico exigía que todo se terminara tiñendo de una significación cósmica. Más allá de cada anécdota, surgía un sentido que no se agotaba en lo temporal sino que tendía inevitablemente hacia lo eterno, aunque fuera a modo de contraste. Sobre la presencia concreta de la comicidad sostiene muy atinadamente Javier Rubiera:

[...] al ver el elemento cómico como algo incongruente con la gravedad del tema o al interpretarlo como superfluo o impertinente, la lectura moderna minusvalora en ocasiones la relevancia de la comicidad y de su agente principal. Su presencia, no obstante, parece necesaria para dar cuenta de la compleja visión del mundo del dramaturgo barroco, que no la utiliza únicamente como adorno divertido en la representación o por seguir ciegamente las convenciones de cierta escritura poética o para satisfacer las demandas de un poderoso público habituado a ella<sup>14</sup>.

Cuando los moralistas censuraban la aberrante presencia de la risa en las piezas hagiográficas estaban, por un lado, negándole su relevancia poética dentro del contexto dramático; y, al mismo tiempo, limitando a un divertimento frívolo las posibles funciones de lo lúdico. Pero nadie había dicho nunca —y menos Lope— que las exigencias mercantiles de un teatro profesional fueran incompatibles con la profundidad artística. En el ámbito de la comedia hagiográfica, la presencia del gracioso era crucial para expresar esa «compleja visión del mundo del dramaturgo barroco» que mencionaba Rubiera. No solo hacía las delicias de los espectadores, sino que encarnaba —hiperbólicamente, claro— a todos y cada uno de ellos

agradar mucho". Las santas travestidas de la hagiografía en la comedia nueva», 2010b.

11. Rubiera, 2010, p. 308.

12. Tal como estudia Rainer Hess, 1976.

13. Fernández Rodríguez, 2009, p. 61b.

14. Rubiera, 2010, p. 312.

en su condición más entrañablemente humana. Y su visión a veces carnavalesca de la vida no solo hacía reír, sino que testimoniaba de una forma muy plástica el choque entre el contexto mundano al que pertenecía y la trascendencia a la que, súbitamente, tenía que enfrentarse; teatralizaba con más fuerza que nunca aquella *dualidad del mundo* de la que habló Bajtín y se convertía en el portavoz de la cosmovisión popular<sup>15</sup>. Creo que esas concesiones al humor permitían apostar por una modalidad de teatro religioso que apelaba de manera directa a la devoción popular en una dimensión participativa no demasiado alejada de la que preconizaba Trento. Ahora bien, esa misma espiritualidad barroca que anhelaba la participación afectiva de los fieles desde los límites de su humanidad, condenaba la propia humanidad creando un conflicto que solo podía resolverse en clave dramática. Y en esta esencial ambivalencia reside seguramente la clave de la inserción y el tratamiento de la comicidad en la comedia hagiográfica barroca.

No es este el lugar de valorar las razones por las que, ante la composición de una comedia de santos, Lope es unas veces *más medieval* —o *menos barroco*, si queremos— que otras, especialmente en lo que toca al empleo de lo cómico. Mi intención, a lo largo de las páginas que siguen, es valorar en qué medida y de qué manera se compatibiliza el elemento cómico con la finalidad devota en aquellas piezas en las que efectivamente aparece. Dentro del corpus hagiográfico lopesco considerado auténtico por Morley y Bruerton, revisaré un total de siete comedias compuestas entre 1604 y 1625: *San Isidro, labrador de Madrid*, *El santo negro Rosambuco*, *Barlán y Josafá*, *Juan de Dios y Antón Martín*, *San Nicolás de Tolentino*, *La niñez de San Isidro* y *La niñez del Padre Rojas*<sup>16</sup>. Evidentemente, no se trata de hacer un análisis exhaustivo del funcionamiento y valor de la comicidad en cada una de las piezas, sino de entresacar los motivos y estrategias recurrentes utilizados para dar cabida a la risa. Salvo en *Barlán y Josafá*, donde solo aparece el elemento cómico en la tercera jornada, las demás piezas lo desarrollan de forma sostenida, a lo largo de toda la acción, logrando que, por obra de la composición dramático-poética, lo temporal y lo eterno convivan de forma visible ante los ojos de los espectadores. Observemos, como punto de partida, la siguiente escena de *San Nicolás de Tolentino*:

*Salga Fr. Ruperto armado graciosamente con una escoba en un palo largo, y un tapador de tinaja, el Prior y Fr. Gil*

RUPERTO                    ¡Aquí, Padres, aquí! ¡Mueran los perros!

PRIOR                        ¡Qué visiones extrañas!

15. Bajtín, 1974, p.11.

16. Aunque no las incluyo en el corpus por no ser propiamente comedias hagiográficas, tendré en cuenta también a *La buena guarda* (1610) y *La fianza satisfecha* (1612-1615) porque, en lo que a la comicidad se refiere, utilizan los mismos procedimientos de inclusión que las comedias de santos canónicas y proporcionan algunos ejemplos interesantes. Las fechas que proponen Morley y Bruerton son las siguientes: *San Isidro, labrador de Madrid* (1604-1606); *El santo negro Rosambuco* (anterior a 1607); *Barlán y Josafá* (1611); *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612); *San Nicolás de Tolentino* (1614); *La niñez de San Isidro* (1622); *La niñez del Padre Rojas* (1625).



sistemáticamente, los graciosos. Ramón Sugranyes, en un artículo dedicado a la comicidad en *El mágico prodigioso*, de Calderón, definió este choque apelando a la figura musical del contrapunto<sup>20</sup>. Sin alcanzar la perfección orgánica de la pieza calderoniana, algo de ese contrapunto encontramos en las hagiográficas de Lope: frente a la tensión existencial, distensión; frente a la trascendencia del espíritu, las necesidades del cuerpo; frente a la espiritualidad hierática del drama medieval, puro barroquismo. Las escenas cómicas preceden o suceden a otras de alta tensión dramática, lo que puede terminar conduciendo al deslizamiento paródico. Un ejemplo especialmente sugestivo lo encontramos en *El santo negro Rosambuco*. Cuando Lesbio sorprende flirteando a su criada con Ribera, ordena que los aten espalda con espalda, algo que, unido a las reacciones airadas de ambos, resulta risible por sí mismo. Acto seguido, el propio Lesbio, loco de celos, desea atar a su esposa Laura para matarla y vengar así la supuesta deshonra. Vuelven enseguida Ribera y la criada, aún atados, enfrascados en un diálogo cómico. Inmediatamente, irrumpe San Francisco atribuyendo una dimensión simbólica a un cordón y completando el ciclo:

Por esta dichosa escala  
a las eternas regiones  
amigo, tu dicha iguala:  
los nudos son escalones:  
el cielo por ella escala<sup>21</sup>.

El juego de paralelismos paródicos, y el colofón final, logra degradar todo lo humano en nombre de ideales más altos.

Si algo caracteriza a los graciosos es justamente su incapacidad de comprender la magnitud de lo que tienen ante sus ojos. Milagros, visiones, conversiones y todo el mosaico de motivos típicamente hagiográficos se tiñen de una súbita cotidianidad al ser interpretados desde parámetros mundanos. El efecto cómico consiguiente sirve para realzar dramáticamente la escena y, al mismo tiempo, acercársela a los espectadores. En *Barlán y Josafat*, Bato irrumpe desesperado porque, en el mismo accidente, se han ahogado su esposa y su burra. Aunque la situación no tenga en sí nada de risible, lo cierto es que la simplicidad de llorar a ambas con la misma intensidad y de tratarlas como a iguales termina creando un efecto cómico. Rufino le aconseja acudir a Barlán —Barrabás, lo llama Bato— y a él se encamina el gracioso para *solicitar* el milagro. Al final, se encuentra con Josafat, a quien explica el motivo de su llanto y le pide, prudentemente, que, si no puede resucitar a ambas, que le devuelva a la burra, al menos:

La burra también perdí;  
quería suplicar  
pida en su oración a Dios  
que resucite a las dos,  
y si es mucho importunar,

20. Sugranyes, 1980.

21. Vega, *El santo negro*, p. 150b.

la una viva si le praxe  
y hacerme amistad desea,  
esta que la burra sea,  
más falta me hace<sup>22</sup>.

Más allá del efecto cómico derivado otra vez de la simplicidad del gracioso, la interpretación del milagro a *la carta* encierra una suerte de devoción cotidiana, familiar, humana en definitiva. Más adelante en la misma pieza, el propio Bato se encuentra con una Leuciipe recién convertida, que habla de su nuevo estado en términos de resurrección. El pobre Bato, encerrado en sus limitados parámetros de interpretación, lo entiende de forma literal:

LEUCIPE	Hoy tengo este nuevo ser, hoy vivo, que muerta he sido.
BATO	Más dicha habéis vos tenido Que mi burra y mi mujer <sup>23</sup> .

En *La niñez de San Isidro*, Pedro, el padre del futuro santo, tiene una visión profética de su hijo en el cielo con vestido de estrellas. Al verle mirar a lo alto, los labradores que le acompañan se preguntan los motivos de tal conducta, y concluyen que está intentando pronosticar la cosecha. Cuando Pedro les explica lo que efectivamente ha visto, las interpretaciones son de lo más variopintas. Heliipe lo achaca sin más a la borrachera:

Que sueño de tal placer  
te debió de proceder  
de beber copiosamente;  
que hay vino que, si porfía  
un hombre, aunque mucho sea,  
le hará que de alegre vea  
estrellas a medio día<sup>24</sup>.

Y Antón y Bato elaboran complejos simbolismos agrarios que, en ningún caso, convencen a Pedro. En *La niñez del Padre Rojas*, Crispín utiliza su ingenio para intentar convencer a Simón de su sincera devoción. Cuando el futuro santo le increpa por no ejercitar su virtud, el gracioso responde que lee un libro devoto que lleva en el pecho:

SIMÓN	¿Cuál dellos es, por mi vida?
CRISPÍN	<i>Contentus mundi</i> .
SIMÓN	¡Excelente!
	Muestra; a ver <sup>25</sup> .

22. Vega, *Barlán*, pp. 42a-42b.

23. Vega, *Barlán*, p. 45a.

24. Vega, *La niñez de San Isidro*, p. 334a.

25. Vega, *La niñez del Padre Rojas*, p. 18b.



Quien no comprende aquí es Simón, pues el libro al que se refiere Crispín no es otro que una baraja de naipes. Pero, en rigor, el gracioso no ha engañado a nadie:

SIMÓN	<i>Contemptus</i> , ¿no significa el desprecio?
CRISPÍN	Así es verdad; pero acá mi habilidad, a lo que suena le aplica, y si aquestas letras son las que el mundo estima y ama, <i>contentus mundi</i> se llama este libro con razón <sup>26</sup> .

Por obra y gracia del juego fonético, el *contemptus mundi* se convierte justamente en su antítesis: lo espiritual se degrada hasta convertirse en algo tan *fieramente humano* como el hedonismo. Sin juegos de palabras de por medio, el Ruperto de *San Nicolás de Tolentino* logra el mismo efecto. Cuando le sirve una perdiz a Nicolás y este la bendice, el ave resucita y se incorpora sobre el plato. Todos se quedan maravillados con el prodigio, pero a Ruperto le pesan más otras necesidades primarias:

RUPERTO	Yo llevaré la perdiz, y a fe que si os tuerzo el cuello, que no os levantéis del plato.
GIL	Guárdela, Padre.
RUPERTO	En el pecho.
GIL	¿No ve que es milagro?
RUPERTO	Sí, pero aunque el milagro veo, ¡por Dios, que me ha de decir culchuchú dentro del cuerpo! <sup>27</sup>

Y es que si hay un rasgo que caracteriza a los graciosos oponiéndolos frontalmente al santo y convirtiéndose, precisamente por ello, en fuente de comicidad, es la inclinación sistemática al hedonismo y a la satisfacción de los instintos corporales más básicos. A propósito de la glotonería de Sancho Panza, observa Mijail Bajtín: «La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general»<sup>28</sup>. Escuchemos al Bato de *La niñez de San Isidro*, emocionado con el olor de unas torrijas:

BATO	Yo me zampo en la cocina; que pienso que Antonia y Juana andan haciendo torrijas.
ANTÓN	Si haciendo torrijas andan

26. Vega, *La niñez del Padre Rojas*, p. 18b.

27. Vega, *San Nicolás*, p. 109b.

28. Bajtín, 1974, p. 26.

BATO                      será para la parida.  
 Todos también parte alcanzan.  
 ¡Oh, cómo huele el aceite!  
 ANTÓN                    Aquí suena la cuchara  
 con que se baten los huevos.  
 BATO                      Parece que se levanta  
 la espuma, y que con el pan  
 se embebe, Antón, y se baja.  
 Tragando estoy las torrijas<sup>29</sup>.

«Todos también parte alcanzan», matiza Bato, incidiendo en la proyección festiva y comunitaria del *banquete*. Humanidad, sí; cierta comicidad, también; pero, junto a ellas, una utilización de la imagen de la comida para resaltar el regocijo general por el nacimiento del futuro santo. Otras veces —las más, hay que reconocer— la referencia a la comida se convierte, primariamente, en emblema de mundanidad. Al comienzo de la segunda jornada de *La niñez de San Isidro*, Pedro ensalza la piedad de su hijo y profetiza: «plegue a Dios que le veáis / cura en San Andrés, amén»<sup>30</sup>. Y, acto seguido, irrumpe Bato poniendo punto y final a las ensoñaciones espirituales:

BATO                      Haced que a comer nos den:  
 ¡con qué linda flema estáis!  
 PEDRO                    ¿Diste a comer al pollino?  
 BATO                      Así lo tuviera yo.  
 PEDRO                    ¿Vino Helipe?  
 BATO                      No volvió  
 con el rocín del molino  
 ¡Inés!  
 INÉS                        ¡Bato!  
 BATO                      Echad acá  
 la olla, por vuestra vida<sup>31</sup>.

Ya sabemos que la querencia de los graciosos por la comida y el vino es proverbial. Pero, además, en el contexto de una comedia hagiográfica, esas escenas de criados hambrientos, cómicas de pura exageración, contribuyen, una vez más, a resaltar la humanidad, la corporalidad más básica, frente a la excelencia espiritual del santo y su entorno. Y, si de cuerpos se trata, no podía faltar el amor, un amor humano que nunca llega a idealizarse, por honesto que sea. Así, en *La niñez del Padre Rojas*, Simón sorprende a Crispín y a Marina abrazados en plena reconciliación tras una escena de celos. La explicación de Crispín no tiene desperdicio:

SIMÓN                    ¿Qué es esto?  
 CRISPÍN                    Un amor honesto,  
 Dos que casarse procuran.  
 SIMÓN                    Pues antes...

29. Vega, *La niñez de San Isidro*, p. 341a.

30. Vega, *La niñez de San Isidro*, p. 344b.

31. Vega, *La niñez de San Isidro*, pp. 344b-345a.

CRISPÍN

¿Esto te altera?

Son abrazos de la vera,  
que antes de tiempo maduran<sup>32</sup>.

Con una mayor dosis de picardía, en *El santo negro Rosambuco*, la Negra y Ribera protagonizan una escena amorosa, justo después de que ella intentase seducir al propio santo. La transgresión moral es evidente, pero la extremosidad gestual y el particular dialecto empleado por la criada son fuente de comicidad:

NEGRA

¡Rimbera amado!

RIBERA

¡Sol de mi amor, que tiznado

Haces de mi pecho fiesta!

NEGRA

¿Pue aun qué venimo angora?

RIBERA

A verte, que eres mi maya,

Ya que me truje esta saya

Por la que trujo, señora.

Pero esto son embarazos;

Dame los brazos, amor<sup>33</sup>.

Y, como ellos, Bartolo y Constanza, en *San Isidro, labrador de Madrid*, y Ruperto y Celia, en *San Nicolás de Tolentino*, viven esos amores humanos, con cierta dosis de picardía erótica, que rebajan en todo momento el peso de la trascendencia.

#### LOS GRACIOSOS A LO DIVINO

Ese choque entre dos mundos que impulsa la acción de una comedia de santos, y que adquiere forma visible gracias, en parte, a la fuerza humanizadora de la comicidad tiende a superarse en nombre de lo trascendente. Son los valores espirituales representados por el santo los que terminan imponiéndose para reestabilizar la armonía y cerrar, con ello, el ciclo dramático. Y, en este proceso, el bajo mundo encarnado por graciosos y criados también se ve inevitablemente arrastrado. En el contexto de la comedia, la forma más inmediata de mostrar que, a fuerza de ejemplo, también la tierra terminaba mirando hacia el cielo, era convertir a los graciosos en seguidores de los pasos del santo; seguidores *sui generis*, claro está, pues no podemos olvidar que sus límites puramente humanos —y convencionalmente dramáticos— eran infranqueables. Aparecen, así, los graciosos *a lo divino* —por utilizar esa fórmula tan barroca—, reflejos poetizados de la devoción más entrañablemente popular. Los casos de Calahorra, en *Juan de Dios y Antón Martín*, y Pedrisco, en *El santo negro Rosambuco*, son especialmente complejos, pues ambos experimentan una evolución de la mezquindad inicial, que les lleva incluso a convertirse en antagonistas del propio santo, a la piedad final, que les impulsa a seguirle casi sin reservas. Justamente por esta extremosidad, el triunfo del espíritu es, aquí, más evidente que nunca. Y el efecto cómico que se asocia a ambos cumple funciones diversas: de ridiculizarles, haciéndoles fracasar cada vez que intentan perjudicar al

32. Vega, *La niñez del Padre Rojas*, p. 9b.

33. Vega, *El santo negro*, p. 146b.

santo, a realzar, otra vez, las limitaciones de lo humano en sus anhelos de trascendencia. Es justamente esta segunda función la que resulta prioritaria en los casos en que la caracterización del gracioso es más plana. Puede parecer, a simple vista, que la estrategia, dramáticamente hablando, no difiere mucho de todas las que hemos visto: interpretación mundana de lo trascendente, tendencia a la satisfacción de lo corporal en todos sus sentidos... Pero lo cierto es que hay una diferencia esencial que se proyecta hacia el eje mismo del conflicto dramático, como veíamos: la *santidad* cómica no deja de ser un intento, todo lo paródico e infructuoso que se quiera, por diluir la dualidad y que se imponga, definitivamente, la trascendencia. Ya no se trata de aplicar valores mundanos a un más allá inexplicable. Lo que intenta el gracioso *a lo divino*, aunque muchas veces fracase —y de ahí la risa— es imponerse a su propia naturaleza. Ruperto conoce las dificultades del proceso pero, con todo, las asume *por amor* a Nicolás. Y, así, le vemos hacer verdaderos esfuerzos por no sucumbir ante los encantos Celia o resignarse, como puede, ante el obligado ayuno:

Acuérdome de los días,  
y acuérdome, por mi mal,  
que la olla universal,  
hermosa Celia, ponías.  
Y estánme haciendo cosquillas  
las berzas, cebollas y ajos,  
y entre estos rotos andrajos  
me carcomo y hago astillas.  
Pero, paciencia; que así  
he de conquistar el cielo<sup>34</sup>.

Aún resulta cómica, por humana, su súplica cuando Nicolás le pone ejemplos históricos de la abstinencia:

Padre, yo estoy satisfecho  
de las gracias del ayuno;  
ya que sin la cesta quedo,  
¡no me prediques, por Dios!<sup>35</sup>

El Bato de *Barlán y Josafá*, entrañable en su simplicidad, pide a Josafá que le enseñe «el camino de salvar»<sup>36</sup>. El primer paso es buscar un hábito, y Josafá le insta a que coja uno de un ermitaño muerto, sin contar con esa cobardía proverbial de los graciosos:

¡Ay de mí, sin duda que es  
este que en el suelo está!  
¡Ay Dios! ¿Quién me trujo acá?  
Bajado se me ha a los pies

34. Vega, *San Nicolás*, p. 98b.

35. Vega, *San Nicolás*, p. 102b.

36. Vega, *Barlán*, p. 42b.

la sangre con el temor;  
todo me siento mojar<sup>37</sup>.

Porque, por muchas ganas que pusieran, los graciosos nunca logran imponerse del todo a sus límites, por humanos y por dramáticos.

### CONCLUSIONES

La comedia nueva, pensada para gustar a un público heterogéneo, se articulaba —en los productos más logrados, al menos— en varios niveles de interpretación que iban del entretenimiento a la reflexión ideológica o moral, pasando, claro está, por la emoción estética. Lejos de excluirse, los tres planos se interrelacionaban en el proceso creador y alcanzaban su pleno sentido en la recepción colectiva. Nada niega que la comicidad asumiera en las comedias de santos —como en todas las demás— una función lúdica encaminada sobre todo a la diversión; pero tampoco hay nada que impida que ese mismo recurso a la comicidad, al tiempo que entretenía, pudiera vincularse orgánicamente con el sentido profundo de la pieza. En la comedia hagiográfica, producto barroco donde los haya, el conflicto se libraba entre la carne y el espíritu. Pero, como concluía Ramón Sugranyes en el artículo ya mencionado sobre *El mágico prodigioso*, «el teatro barroco es un gran aparato lleno de convenciones y las cosas de la vida no entran en él sino a través de una larga elaboración artística»<sup>38</sup>. Para subir la mundanidad a las tablas —y en la comedia hagiográfica era imprescindible hacerlo— había que exagerarla; había que someterla, como todo en el arte barroco, a esa visión extrema que regía contraste. Y exagerar lo mundano tendía, a veces en su sentido más grotesco, a lo cómico.

En las páginas precedentes, he recorrido de forma muy somera el *corpus* hagiográfico de Lope para intentar demostrar que, detrás de la risa o, mejor, junto a ella, hay espacio para la devoción. Es más: que la risa suscitada por los graciosos, apelando en cierto grado a la empatía del espectador, allanaba el camino hacia su participación afectiva en el contexto piadoso. Y, sí, esto resulta, cuando menos, chocante porque el hedonismo, la corporalidad y todos los rasgos que definían dramáticamente al gracioso eran vistos como pecaminosos desde la espiritualidad más ortodoxa. La memoria de la caducidad, las llamadas a la autoaniquilación y al antihedonismo... pueblan las páginas de esos tratados ascéticos y de bien morir tan genuinamente barrocos. Pero el dramaturgo no pretendía asustar ni amenazar con las penas del infierno porque para eso ya estaban otros. Y, además, sabía que, más allá de recordatorios escatológicos, la devoción, como el teatro, tenía mucho de celebración colectiva. Su intención al componer una comedia de santos era justamente integrar esa piedad popular en el contexto de la fiesta teatral, y, en este proceso, el tamiz del *arte nuevo* le proporcionaba la estrategia plurivalente de la comicidad.

37. Vega, *Barlán*, p. 44a.

38. Sugranyes, 1980, p. 118.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Cazal, Françoise, «Un gracioso de comedia de santos: fray Junípero en *El serafín humano* de Lope de Vega» en *Pratiques Hagiographiques dans l'Espagne du Moyen âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, 2005, Toulouse, Université Toulouse, pp. 315-328.
- Chevalier, Maxime, «¿Diablo o pobre diablo?: sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, 21.2, 1986, pp. 125-136.
- Cilveti, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Archivum, 1997 [1904].
- Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- «El *Auto de la conversión de Santa Tais* entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, ed. Francisco Bautista y Jimena Gamba, San Millán de la Cogolla, Semyr-Cilengua, 2010a, pp. 557-569.
  - «"Suele el disfraz varonil agrandar mucho". Las santas travestidas de la hagiografía en la comedia nueva», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega y Héctor Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010b, pp. 455-465.
  - «Teatro y hagiografía en el Renacimiento: la *Conversión de la Magdalena* entre autos y comedias», en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Semyr, 2012, pp. 535-544.
  - «Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia de santos de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, en prensa.
- Hess, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976.

- Morrison, Robert R., «Graciosos con breviaros: The Comic Element in the Comedia de santos of Lope de Vega», *Crítica Hispánica*, 11, 1-2, 1990, pp. 33-45.
- Jacobelli, Maria Caterina, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, Planeta, 1991.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Críticón*, 87-88, 2003, pp. 745-764.
- Rubiera, Javier, «El elemento cómico en la comedia de santos (I)», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 307-320.
- Vega, Lope de, *Barlán y Josafá*, en *Obras de Lope de Vega IX*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1964, pp. 3-50.
- *San Nicolás de Tolentino*, en *Obras de Lope de Vega X*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 69-129.
  - *El santo negro Rosambuco*, en *Obras de Lope de Vega X*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 131-177.
  - *La niñez de San Isidro*, en *Obras de Lope de Vega X*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 325-360.
  - *San Isidro, labrador de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega X*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 393-443.
  - *Juan de Dios y Antón Martín*, en *Obras de Lope de Vega XI*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 269-336.
  - *La niñez del Padre Rojas*, en *Obras de Lope de Vega XII*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 1-46.
  - *La buena guarda o encomienda bien guardada*, en *Obras de Lope de Vega XII*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 47-105.
  - *La fianza satisfecha*, en *Obras de Lope de Vega XII*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 107-151.

